



Convergencia. Revista de Ciencias Sociales

ISSN: 1405-1435

revistaconvergencia@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Solé Zapatero, Francisco Xavier
Diamantes y Pedernales, de José María Arguedas: Una Relectura, Hoy
Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 11, núm. 34, enero-abril, 2004, pp. 299-321
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10503412>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Diamantes y Pedernales, de José María Arguedas: Una Relectura, Hoy

Francisco Xavier Solé Zapatero

*Facultad de Humanidades
Universidad Autónoma del Estado de México*

Resumen: El presente artículo tiene como finalidad hacer una relectura de una importante novela de Arguedas: *Diamantes y pedernales*, dado que la crítica ha tendido a menospreciarla, por considerarla una novela menor. Para lograr esto, se retomarán las nuevas apreciaciones hechas al respecto por Antonio Cornejo Polar, para, posteriormente, tratar de hacer una nueva reconfiguración, en función de mostrar que esta novela se conforma de tal manera que “rompe” con las leyes canónicas clásicas de las novelas indigenistas tradicionales, gracias a la nueva *posición y perspectiva* autocentrada del autor. Ésta le permite dar una “solución artística” al proceso de *expresión y representación* de los movimientos de *tiempos y espacios* de la heterogeneidad sociocultural del Perú de principios del siglo XX.

Palabras clave: novela, crítica.

Abstract: *The present article has the purpose to make a re-reading of an important novel of Arguedas: Diamantes y pedernales, since the critic has had the tendency to minimize it, when considering it like a minor novel. To achieve this, the new appreciations were recaptured made in this respect for Antonio Cornejo Polar, to try later on to make a new re-configuration, in function of showing that this novel is configured in such a way that breaks up with the laws canonical classics of the traditional indigenous novels, consequence to the new author's self-centered position and perspective, which allows him to give an “artistic solution” to the expression and representation process of the movements of times and spaces of the socio-cultural heterogeneity of the Peru of principles of the XX century.*

Key words: novel, critic.

Dentro de la producción artística de Arguedas y, en especial, en el conjunto de sus novelas, *Diamantes y pedernales*, de acuerdo con la poca crítica que la ha tomado en cuenta, se le considera un libro claramente menor, de “importancia discutible”. Con todo, Cornejo Polar, en 1994, en un “excurso”,¹ agregado a su importante obra interpretativa: *Los universos Narrativos de José María*, en su

¹ Apareció en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 12, Maracaibo, 1977, y luego —con variantes— en *Anthropos*, 128, Barcelona, 1992. Se menciona en 1994 la

segunda edición de 1997 (la primera era del 77), le reconocía nuevos y fundamentales valores. Dice este crítico al respecto:

En mi libro sobre la obra narrativa de José María Arguedas dejé sin estudiar Diamantes y pedernales, una breve novela que apareció en 1954. Pensé entonces que dentro del conjunto global de la obra de Arguedas [...] era un texto menor, de "importancia discutible", [una novela prescindible: Prólogo]. Aunque sin duda alguna la comparación con las otras novelas no le es favorable, pienso ahora que Diamantes y pedernales tiene mucha mayor significación de la que originalmente pude captar (Cornejo Polar, 1997:138).

Tomando en cuenta la intuición de este gran crítico —arguediano, en particular, y latinoamericano, en general—, nosotros intentaremos aquí hacer una relectura a partir de su lectura, es decir, trataremos de dar una posible nueva reconfiguración de este breve pero importante relato, tratando de revalorarlo dentro del conjunto de su obra total, con base en los elementos que aporta para comprender mejor la poética de Arguedas.

Para ello, resulta obviamente fundamental preguntarse, de entrada, dónde encuentra Cornejo Polar “la mayor significación” de esta novela corta. Oigamos, una vez más, sus propias palabras:

[...] tomando en cuenta sólo el nivel de los hechos, el suceso, [el acontecimiento] de Diamantes y pedernales podría parecer no más que una mezcla de simplicidad y truculencia; no hay tal, sin embargo, porque las acciones y sus encadenamientos narrativos están sustentados sobre un denso orden simbólico y predicán una significación que trasciende con largueza el plano del puro acontecer (ibid.:139).

Y continúa más adelante:

Pulsando una nota que en Los ríos profundos se desarrolla espléndidamente, el narrador de Diamantes y pedernales sitúa en el centro del relato una reflexión poética sobre la música y su significado profundo, y de la misma manera que en aquella novela, aquí también el valor de la música se opone a toda manifestación maligna, en especial al encadenamiento asociativo de sexo y pecado. [...] Esta contienda moral entre la música y el pecado no puede entenderse, para la interpretación que reclama la novela, al margen de un sustrato cultural muy

inserción del “excurso” en el Prólogo (1994) a *Los universos narrativos* (1997). En este prólogo menciona que: “[. . .] Como apéndice aparece un texto [“Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”] que escribí mientras estaba en prensa este libro. En él, y en el fragmento dedicado a Arguedas en mi libro *Escribir en el aire* [...] creo que se puede apreciar el modo como ahora me acercaría a su obra”. Aquí retomaremos este texto de manera indirecta”.

definido y concreto *que a su vez, bastante directamente, remite a una situación social asimismo definida y concreta [...]* (*ibid.*, 1997:139-140).

Así, vemos que una de las características propias de este relato radica en que su significación no está colocada, como comúnmente sucede con las novelas indigenistas-realistas, a nivel de *suceso*, del proceso de la *acción representada*, del *acontecimiento representado*, del *objeto de la representación*, de manera directa, sino en la construcción simbólica que éste configura dentro de “un *sustrato cultural muy definido y concreto* que a su vez [...] remite a una *situación social asimismo definida y concreta*”. Es evidente que se trata del sustrato cultural quechua y de la situación social que se presenta en los Andes, especialmente en la zona sur del Perú. Mas, considerada de esta manera la configuración del texto, si bien lo hacemos ya desde una perspectiva *simbólica*, cabe hacer notar que seguimos ubicados a nivel de la *representación*, de la *imagen* que vemos configurada en el texto, o si se prefiere, de la estructura del contenido, olvidando justamente la *expresión*, es decir, lo que se oye, en función de *quién* lo habla, desde *dónde*, y a *quién* va dirigido.

De aquí que Cornejo Polar pueda decir que se trata de:

[...] la decisión de [Arguedas de] sumergirse en la pasión y la sexualidad del hombre, en las vertientes más oscuras de la personalidad, allí donde la razón se entraba e inutiliza, perdida en la densa dinámica de las fuerzas primarias del amor y la muerte [...] En este sentido, la novela es un campo de tensión donde batallan, con vigor similar, los atributos de la existencia con los poderes aniquilantes de la muerte. [...] Estas interrelaciones textuales señalan la importancia de *Diamantes y pedernales* dentro de la producción, en el campo narrativo, de Arguedas (*ibid.*:139).

Razón por la cual la historia que vemos representada en *Diamantes y pedernales* como *acontecimiento representado*, como *objeto de la representación* sea excepcionalmente simple. Dice al respecto Cornejo Polar:

Relata la incorporación a la vida de un pueblo serrano, como arpista al servicio exclusivo del señor más poderoso de la región, del upa Mariano: “los indios llaman ‘upa’ (el que no oye) a los idiotas o semi-idiotas” (p. 14); los amores de aquél, don Aparicio, con una mestiza que había raptado años antes (Irma) y su platónico devoción por una joven costeña recién llegada al villorio (Adelaida); y, por último, la muerte de Mariano en manos del gran señor como castigo por haber tocado el arpa en casa de Irma con la intención de que don Aparicio olvide a la forastera.

[...] *[Así, sí] a la larga, [...] don Aparicio mata al arpista es porque al tocar el arpa en casa de su amante contamina la pureza que expresan sus melodías y se hace así reo de una suerte de imperdonable sacrilegio. [Es, pues, una] contienda moral entre la música y el pecado [...]* (ibid.:139).

Con todo, páginas después Cornejo Polar “rectifica” un tanto esta postura, al decirnos que:

En un artículo publicado en 1950, y parcialmente reeditado como prólogo a Diamantes y pedernales, Arguedas protestaba contra el encasillamiento de su obra dentro del indigenismo: “Se trata de novelas [decía] en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos distintos personajes”, idea que más adelante, en el mismo artículo, desarrollaba con una imagen: “el [. . .] mundo peruano de los Andes [es como un] noble torbellino en que espíritus diferentes, forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego [...] formando estrechas zonas de confluencia, mientras en lo hondo y extenso las venas principales fluyen sin ceder, increíblemente”.

Aunque la nota predominante en la cita es la que alude a los enfrentamientos y contradicciones del mundo andino, lo cierto es que también se insiste, en un segundo plano de complementariedad dialéctica, en los vínculos y confluencias que entrecruzan el espacio serrano. Esta doble visión (“rechazo” y “mezcla”) preside la composición de Diamantes y pedernales y explica los distintos aspectos de su significación [. . .] (ibid.:140-141).

Es decir, ya no se trata tan sólo de la *imagen* del hombre pasional, solo, dentro de un *acontecimiento* extremadamente limitado, perfilada por el narrador, sino del *enfrentamiento* básicamente, digamos, dialógico-simbólico entre varios personajes ambiguos y contradictorios —uno de ellos, el indio— representados desde una perspectiva personal y sociocultural compleja; la cual tiene como *dominante de la representación* el *enfrentamiento* entre don Aparicio y don Mariano, dada la doble visión que preside la composición de *Diamantes y pedernales*: la de “rechazo” y la de “mezcla”, es decir, la de la *heterogeneidad sociocultural* y la de la *transculturación*.

De aquí que Cornejo pueda mencionar que:

En la novela se hace obvio, por lo pronto, el enfrentamiento social de los señores con los indios, aunque en este texto, al contrario de lo que sucede en Agua y Yawar Fiesta, el pueblo quechua no proyecta, frente a la explotación y maltrato del gran señor, ninguna respuesta que no sea la solemne dignidad con que preserva sus usos culturales. Sometidos a la tiranía del “señor de Lambra”, de don Aparicio, “mil indios” le obedecen y temen sin medida —como por lo demás

también le temen y obedecen los mestizos y los señores de segunda fila— sin que en el horizonte que representa la novela haya un solo indicio de rebelión o simplemente de rechazo o descontento (que se constituyen en categorías de la ética del narrador pero no del mundo representado). En este orden de cosas, Diamantes y pedernales ofrece una imagen de un universo feudal, sólido, compacto y estable, inamovible, que no parece situarse en la historia: semeja ser, casi, un orden natural.

En contraste con su pasividad social, con la sumisión que los encadena, los indios de Diamantes y pedernales demuestran una vigorosa identidad cultural: silenciosamente pero con firmeza reiteran los valores de su cultura y los muestran con seguro orgullo. Es tan firme su posición en este orden específico, que dentro de él pueden imponer condiciones al mismo gran señor. don Aparicio explota e injuria ferozmente a “sus indios”, pero no puede sobrevivir sin el auxilio de su música; más todavía, sin asumir las melodías quechuas como componentes imprescindibles de sus experiencias más íntimas y más hondas: por esto, si en un sentido es amo y señor del arpista Mariano, en otro sentido, tal vez menos objetivo pero igualmente real, depende servilmente de él, de su capacidad para tañer el arpa y de elevarlo, con las canciones indias que interpreta, a la plenitud de sus vivencias: “¡tu arpa me ahonda más!”, le dice al upa Mariano. Sucede que, según advierte el narrador, “con esa melodía [...] el comunero indio alcanza el profundo corazón de la tierra, la región de donde los seres vivos brotan”. Naturalmente, la dependencia de don Aparicio con respecto al músico indio es ambigua, pues finalmente Mariano es su siervo, pero no deja de ser profundamente significativa. Tal vez por eso, en gesto propio de quien vive de y por la propiedad privada, el gran señor pretende apropiarse con exclusividad del arte del arpista: “¡Para mí no más vas a tocar!”, le dice, como previniendo que a la larga, como efectivamente sucede, el humilde Mariano empleará la música en favor de una mestiza y en contra de los deseos y órdenes del patrón (ibid.:141-142).

Como se observa, el principio de la representación consiste, según esto, en el enfrentamiento entre varios personajes dentro de “un universo feudal, sólido, compacto y estable, inamovible”, que parece ubicarse fuera de la historia; y la dominante, la configuración de la personalidad de cada uno, todo ello percibido desde una perspectiva propiamente quechua por parte del narrador. Es decir, una vez más se nos señala que no hay casi ningún enfrentamiento directo que permita que la novela avance y se muestre como un proceso, característica básica de todas las novelas “indigenistas” (realistas) anteriores a este relato, y que se configure desde una posición y una perspectiva más cultural que propiamente social. Como dice Cornejo Polar:

Esta perspectiva, que subraya el vigor de la cultura quechua y su imposición sobre los blancos [...], viene a representar la culminación del enfrentamiento entre patrones e indios en el nivel cultural dentro de una dinámica inversa a la que domina el mismo enfrentamiento en el plano social. En el ámbito de la

cultura, el conflicto entre ambos bandos, sin ceder en beligerancia, se resuelve parcialmente al menos, como se desprende de lo anterior, en la aculturación [o mejor, transculturación (FXSZ)] indígena de los señores: se trata de las “estrechas zonas de confluencia” a las que aludía Arguedas en el artículo citado anteriormente (ibid.:142).

Pero, ¿cómo se articula esta *representación*, relativamente estática, con la *representación simbólica*, colocada en un segundo plano? De acuerdo con este crítico:

En otro plano, ya no representativo sino abiertamente simbólico, Diamantes y pedernales ensaya una predicación mítica mediante la concentración de ciertos objetos de una densa carga semántica de indole globalizante: tal puede interpretarse, en efecto, con relación a la escena en la que el cernícalo de Mariano devora el cuello del caballo de don Aparicio, donde el killincho [cernícalo, en quechua] parece asumir la representación global del mundo indio y el caballo la del mundo hispanizante de los señores. Los distintos niveles que emplea Diamantes y pedernales para marcar la oposición (y en algún caso la confluencia) entre el universo de los indios y el de los patrones, tanto en la versión socio-cultural propia de la representación, cuanto en la construcción simbólica del mito, están fundamentalmente ligados al tema central de la novela, a la oposición entre música y pecado —que es la manera como este relato procesa la contradicción esencial entre vida y muerte [. . .] (ibid.:142).

De aquí que pueda concluir su lectura diciendo que:

Lo dicho hasta aquí señala los alcances y límites de Diamantes y pedernales. Obviamente esta novela privilegia el orden simbólico y la perspectiva ética, en desmedro de la problemática social, que es más bien un supuesto, y prefiere enfrentar la tarea de revelación de la vida andina desde un punto de vista más ontológico y antropológico que histórico y social. [...] En este sentido, Diamantes y pedernales [es] una obra germinal con respecto a aspectos múltiples de sus obras posteriores [...] (ibid.:147).

Se podrá observar que los comentarios realizados por Cornejo Polar en relación con esta novela se encuentran en diferentes planos, en distintas instancias básicas del *proceso narrativo*, a saber: autor-narrador, personajes, acontecimiento, referentes y tradiciones socioculturales..., y todas ellas en función de la *posición* y *perspectiva* *autocentrada* de *expresión-representación* directa y simbólica que en ellos se presenta y manifiesta, y de acuerdo con la búsqueda de una posible *articulación* de los mismos en función de la *configuración* que el autor les proporciona. Recurso utilizado por Cornejo Polar para dar cuenta de la “solución artística” configurada por el autor en el texto, y reconfigurada por nosotros en la lectura, es decir, tomando en cuenta la propia “interpretación que *reclama* la novela”; la cual, como vimos, según Cornejo Polar, se centra en la confrontación vida o muerte que

queda conformada en la relación música pecado, teniendo como base a don Aparicio.

Así, y dicho desde nuestra *posición y perspectiva autocentrada*, tenemos que la novela trasciende con holgura el plano del *acontecimiento* (del suceso, de los hechos). Lo que produce que la “atención” del lector, es decir, el *principio* y la *dominante de la expresión-representación* que, a través de las instancias básicas del *proceso narrativo*, nos sirven de “guía” para encontrar la “*solución artística*” del texto, deba colocarse en un plano simbólico, o mejor dicho, en uno lírico-animista mágico-mítico. Éste se manifiesta mediante esa doble visión de “rechazo y “mezcla”: de *heterogeneidad* y *transculturación*, que se presenta en cada uno los diversos y encontrados personajes que lo forman y conforman. Dichos personajes entran, además, en complejos procesos de *interacción discursiva*, como producto de los referentes y las tradiciones concretas que vehicula el narrador con su relato, como parte de su *espacio de experiencias* y su *horizonte de expectativas sociocultural*, de su presente histórico, y con los cuales se adentra en una compleja relación *bivocal*, dialógico-cronotópica, heterogéneo-transculturada. De aquí que se pueda decir, que el centro de la “atención” del relato debe ser colocado más en la “condición migrante y la intertextualidad multicultural” (*ibid.*:267) de los diversos *hablantes* de la novela (puesto que todos, o casi todos, son forasteros), que en el plano de la *acción-representación*, o sea, de la estructura del contenido propiamente dicha; de manera que le permite enfrentar la tarea de revelación (léase de configuración, de *expresión-representación*) de la vida andina, como dice Cornejo Polar, “desde un punto de vista más *ontológico y antropológico* que *histórico y social*”. Cuestión que, sea dicho de paso, desde su propia perspectiva, no sólo no es privativa de esta obra, sino que se convierte además en uno de los rasgos dominantes de la totalidad de sus textos, de la poética del autor, de la poética de Arguedas.

Más sea de ello lo que fuese, con esta brevísima revisión de una propuesta crítica de lectura del texto y de la explicación de las herramientas teórico-conceptuales por utilizar para la interpretación o encuentro, a partir del *trabajo de comparación* correspondiente, de su “solución artística”, pasemos directamente y de forma totalmente práctica a la reconfiguración del relato, a la búsqueda de la “solución artístico-histórico-interpretativa” propuesta por nosotros.

Dado el poco espacio que tenemos para realizar una labor tan compleja, aquí nos enfocaremos —de manera breve— en los mismos dos planos en que se ubica Cornejo Polar en su lectura: el de la *representación sociocultural directa* y el de la *representación simbólica indirecta*, tomando en cuenta, sin embargo, a los personajes que configuran, es decir, que *expresan* y *representan* dichas imágenes que vemos en el *acontecimiento representado*, así como al *narrador* que los perfila a ellos a través de su relato, al tiempo que los complementa. Para tal propósito se considerará sólo el *primer capítulo*, dado que ahí se encuentra, como veremos, parte de la *configuración* de la personalidad del indio. Esto nos servirá para confirmar lo dicho por Arguedas respecto a que sus novelas no son propiamente indigenistas, aunque sí revaloran la cultura indígena, y confirmaremos, y trataremos de amplificar, la propuesta de que la novela “privilegia el *orden simbólico* y la *perspectiva ética*, en desmedro de la *problemática social*”, y enfrenta “la tarea de revelación de la vida andina desde un punto de vista más *ontológico* y *antropológico* que *histórico* y *social*”; puesto que esto acerca sus textos a las novelas “vanguardistas” de su época, y los aleja de las novelas “realistas” anteriores, con la consecuencias evidentes para la reinterpretación de sus obras narrativas.

A diferencia de la lectura de Cornejo Polar, quien se coloca en una *posición* y una *perspectiva* un tanto alejada del texto, trataremos de hacer una lectura lo más cercana posible a la *imagen configurada*, si bien tan sólo en el capítulo mencionado, y tratando de tomar en cuenta la misma *estructura* “formal” del texto, la cual, como veremos, no es finalmente “formal”, en su sentido lógico, sino justamente la que nos ayuda a explicar en buena medida lo que el autor-narrador nos *expresa* y *representa*, lo que da pie para comenzar a tratar de entender, cuando menos en principio, la “solución artística” de la novela, es decir, la “solución artística” a la *expresión* y *representación* de la *heterogeneidad sociocultural* y la *transculturación* de la sierra andina.

Así tenemos de entrada que la novela está compuesta por seis capítulos, con diferentes apartados o escenas en cada uno de ellos, que en su conjunto conforman un total de 23 escenas. Dadas las dimensiones de la novela, pareciera ser una división desmedida y un tanto arbitraria. Pero, ¿realmente lo es, o está directamente relacionado con lo que *vemos* y *oímos* por cuanto lectores del texto, en función de lo que se nos *expresa* y *representa* en el relato por parte del narrador? O

dicho de otra manera: ¿qué quiere Arguedas comunicarnos con esta estructura “formal” aparentemente tan disparatada?

Para poder dar cuenta mínimamente de esta problemática, hay que tratar primero de entender qué acontece en cada uno de los capítulos de la novela, puesto que ello quizá nos dé una primera pista.

Así, nos encontramos que en el capítulo uno el narrador nos habla sobre el indio Mariano, así como de sus relaciones con don Aparicio y con la gente del lugar, después de tres años de residencia en ese pueblo, que es la capital del distrito.

En el segundo, por su parte, se dirige al pasado para narrarnos las causas por las que Mariano llegó a ese pueblo; de cómo conoce a don Aparicio y se convierte en el guardián de su casa; así como la manera en que llega a ser un indio “privilegiado”. Entre paréntesis cabe aclarar que de los *acontecimientos* que se registran durante estos tres años, casi no tendremos más que algunas breves generalidades, y todas ellas en función de los *acontecimientos presentes*.

En el tercer capítulo, cambiamos de escenario, y se nos *expresa y representa* (*vemos y oímos*) la llegada de Adelaida: rubia, de ojos azules, y de su mamá de la costa, y las relaciones que de inmediato se entablan entre ella y don Aparicio: alto, grueso, cejijunto, de expresión candente e intranquila. Del pasado de ellas, del por qué van a la sierra, nunca sabremos nada. La gente del pueblo, los vecinos principales, especulan si no serán tísicas.

Es importante mencionar aquí, que si bien no se nos dice exactamente la época en la que suceden los *acontecimientos*, podemos suponer que están “referidos” aproximadamente a los años veinte del siglo pasado, hecho importante por cuanto la costa y la sierra andina eran y representaban dos mundos “totalmente” opuestos y ajenos entre sí. Sin olvidar, por ello, que las contradicciones que se manifestaban entre los hombres en la propia sierra eran igual, o peor, de complejas. Recuérdesse, al respecto, lo dicho por el propio Arguedas. Me permito recordar brevemente dos de sus comentarios: “se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con *todos sus elementos*, en su inquietante y confusa *realidad humana*, de la cual el indio es tan sólo uno de los *muchos distintos personajes*”; y segundo: “el [...] mundo peruano de los Andes [es como un] noble torbellino en que *espíritus diferentes*, forjados en *estrellas antípodas* luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan [...]”.

Termina este capítulo, pues, con la imagen de Mariano tocándole melodías a don Aparicio, si bien éstas *ya no lo apaciguan*, no “resuelven” la contradicción dada entre música y pecado.

Por su parte, en el breve capítulo cuatro, vemos y oímos la entrega de flores que le manda don Aparicio a doña Adelaida, por mediación del *varayok'* alcalde de la comunidad de Alk'amare, en compañía de un grupo de mujeres de la misma comunidad. Cabe resaltar que, al iniciar el capítulo, donde se ve la procesión de los indios de la comunidad a casa de Adelaida, una mujer llora: es Irma, la mestiza.

En el capítulo cinco, volvemos una vez más al pasado, y el narrador nos *expresa y representa* la conquista amorosa y el rapto de Irma por parte de don Aparicio, y contemplamos cómo se convierte finalmente en una más, si bien la principal, de sus queridas: “igual de sumisa como él las criaba” (Arguedas, 1954:29). Una vez de nuevo en el *presente*, observamos cómo don Aparicio la va a ver a su casa para que le cante, y posteriormente cómo ella va a visitar a Mariano para pedirle que la ayude, tocando el arpa en su casa, a que aquél se quede con ella y reniegue de Adelaida. La escena final es la “conversación dancística” de Mariano con su *Kilicho*, “que estaba tranquilo” (*ibid.*:31).

Finalmente, en el capítulo seis, el más largo y complejo, y en el que desembocan y confluyen todas las complejas corrientes, todos los caudalosos ríos anteriormente configurados, se ve, de entrada, el impresionante cortejo de don Aparicio en casa de Adelaida, con su caballo, “el Halcón”, en compañía de un grupo importante de sus mayordomos, después de haber permanecido diez días en su hacienda de Lambras. Posteriormente, la “conflictiva” conversación de Félix, el mayordomo mayor, con don Aparicio, en relación con Adelaida e Irma. Más tarde, la escena entre la señora de Lambra, mamá de don Aparicio, con Mariano, donde ésta lo humilla. La invitación de Félix a Mariano para ir a comer juntos en la picantería, con el fin de “motivarlo” para que ayude a Irma. La escena donde Félix se lleva el arpa a casa de ésta y a donde posteriormente llega Mariano. La llegada de don Aparicio. Cómo cantan ellos dos juntos primero, y cómo más tarde los acompaña con el arpa Mariano, quien está oculto en la recámara de ella. La furia de don Aparicio al saber que allí se encuentra el “upa”. El regreso de ambos, por separado, a su casa. El asesinato del Mariano por don Aparicio: lo lanza desde el balcón del segundo piso. La petición al *varayok'* alcalde de Alk'amare para que prepare un entierro al estilo

indio. Los ritos del entierro de Mariano, ya como comunero de Alk'amare. El enfrentamiento de Félix con don Abelardo a causa del caballo: él fue el "culpable" de la muerte de Mariano. El velorio y el entierro de éste, con la presencia de todos (obviamente, menos Adelaida), en especial de don Aparicio. La solemne despedida de éste de Adelaida y el desmayo a causa de ello de su sirvienta india. Los deseos expresos en "un monólogo interno" de don Adalberto, expresado por el narrador, de hacer sufrir para siempre a Irma. La impactante escena donde le corta un pedazo de carne del cuello del caballo, del Halcón, para darle de comer al cernícalo (al *Kilincho*), de Mariano, al inteligente "Jovín", como éste lo nombraba. La escena donde se va don Aparicio en el caballo "herido" y con el cernícalo en el hombro. Finalmente, la integración de Irma a la comunidad de Alk'amare, por invitación del *varayok'* alcalde.

Si uno es atento a la *expresión y representación*, a lo que *oye* y a lo que se *ve*, en esta serie de escenas, se pueden descubrir unas cuestiones muy importantes. Es constatable, en una primera instancia, que, como decía Cornejo Polar, el suceso "es una mezcla de simplicidad y truculencia". Aunque ello no deja justamente de permitir observar otras cosas muy interesantes.

Es claro, de entrada, que a Arguedas no le importa tanto el *proceso* y *enfrentamiento* sociocultural de los diversos personajes, como el *encuentro* y la *relación* entre ellos, "ahora", tomando del *pasado* tan sólo aquello que sirve para explicar el presente "puntual". Pero esa misma relación que se ha venido dando, la cual no se *expresa* ni se *representa* en el *acontecimiento representado*, permite entender que dicha relación es la que los va "definiendo" y "determinando" individual y socioculturalmente, es decir, a uno en función del otro, de acuerdo con sus respectivos *espacios de experiencias* y *horizontes de expectativas* propios de sus presentes históricos: son en función de la relaciones del *acontecimiento del ser*. Dicho de otro modo, nadie tiene una *identidad* definida en sí y por sí mismo, sino que "va siendo" con base en la relación que establece con su *heterogéneo* y *transculturado* presente histórico sociocultural en el cual se vive y de acuerdo con las relaciones heterogéneas y transculturadas que cada uno guarda y establece con los *otros*, con los *demás*: "estrellas antípodas que luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan" en el *presente* del acontecimiento vivido y del acontecimiento del ser dado.

Pero hay más, nos damos cuenta, como complemento de lo anterior, que el narrador los configura como seres excéntricos, forasteros, desubicados de su “propio” mundo: Mariano viene de un pueblo frutero del “interior”; don Aparicio y su mamá de su hacienda de Lambras; Irma y su madre de la costa, Irma de Ocobamba, . . . como si Arguedas quisiera conformar y resaltar sus *heterogéneas* y *transculturadas* personalidades y sus “explotadas” *identidades* justamente al colocarlos fuera de su “entorno” natural, al ubicarlos en circunstancias especiales, en un *acontecimiento* “fuera de la historia” y al hacerlos enfrentarse con seres “totalmente” diversos y distintos a sí mismos. O dicho con las palabras del propio Arguedas: “formando estrechas zonas de confluencia”, en las cuales, “en lo hondo y extenso [de] las venas principales, fluyen sin ceder”, de manera increíblemente compleja.

De aquí que podamos decir que Cornejo Polar tiene razón sólo parcialmente al decir que se trata de la imagen “de un universo feudal, sólido, compacto y estable, inamovible, que no parece situarse en la historia”, puesto que si bien casi no se mueve a nivel de *acontecimiento*, se mueve en el *interior* de cada uno de ellos, y de manera extremadamente “explosiva”, al “enfrentarse” y “chocar” entre sí, teniendo como figura principal, por supuesto, a don Aparicio, si bien éste no es realmente el héroe de la novela, ya que el verdadero héroe es el indio, es Mariano, es don Mariano, del que Arguedas quiere justamente *rectificar* su imagen, del que quiere, indirectamente por supuesto, mostrar lo distorsionado de las *imágenes anteriores*, y agregaría *presentes* (nuestro *Presente*) que se han creado y se siguen creando, por no decir *inventando*, de él.

De aquí que sean seres en los que su *personalidad* y su *identidad* han estallado, y se ha pulverizado en una serie de mundos ajenos y contradictorios que forman parte de su *conciencia*, de su manera de *ver* la realidad, de entenderla y comprenderla, al hablar de ella, y que lo hacen de manera más notoria al estar separados, aislados de la gente con quien pueden relativamente compartirla.

Cierto, en esta novela la *expresión* y *representación* de todos estos conflictos resulta ser un tanto, o quizá, muy limitados, cuestión que se hace más que evidente si se la compara con la excelsa magnitud como son *expresados* y *representados*, por cuanto movimientos de “tiempos” y “espacios” socioculturales heterogéneos-transculturados,

dialógico-cronotópicos, bi-pluri-culturales, en *Todas las sangres* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, por ejemplo. Si bien, parecieran responder, en principio, y dicho de manera extremadamente elemental, a la misma búsqueda de “*solución artística*” de cuando menos un problema preciso: el del *narrador*, el de ese ser que *expresa* y *representa* lo que acontece, pero que también *se expresa* y *se representa*, es decir, *se autoconstruye*, como ser ubicado en un presente histórico y el cual recuerda, configura y reconfigura, su *propio* pasado. Pareciera como si aquí hubiese intentado acercarse a ese problema y hubiera tenido que resolverlo primero a nivel *personal*, para, posteriormente poderlos solucionar a nivel *coral*, como se manifiesta de manera tan maravillosa e importante, desde todos los puntos de vista, como decíamos, especialmente en *Todas las sangres*, novela, me parece, muy mal entendida y, por lo mismo, en general, pésimamente interpretada.

Hasta ahora hemos hablado del *nivel representacional* “directo”. Pero, ¿qué sucede entonces en el *nivel simbólico* o *lírico-animista mágico-mítico*, y cual es la manera de relacionarse con el *presente*? Para hacer un pequeño acercamiento a este complejísimo problema, nos ubicaremos en todo aquello que *acontece* en el primer capítulo, cuestión que nos permitirá, además, rescatar la imagen del indio, del runa, del natural, como ellos se nombran. Es decir, obtener una *imagen compleja* del mismo, o de hacerla, cuando menos, más evidente.

Y de entrada nos encontramos con problemas, puesto que la primera escena del primer capítulo pareciera estar de más, como si la novela empezase en el segundo y pudiese prescindirse de la primera. Mas gracias justamente a este extraño hecho es que comienza a manifestarse, y de manera evidente, aunque sea indirecta, la “*simbolización*” de la que Cornejo Polar habla, puesto que, para este indio, este runa, resulta ser una figura sumamente especial, ya que no sólo pareciera tener un estatus relativamente igual al de los demás habitantes de ese pueblo, sino que pareciera romper con las *típicas* relaciones andinas entre los indios comuneros y colonos de hacienda; los mestizos ubicados “dentro” o “fuera” del poder; los vecinos principales del pueblo; los *mistis* o terratenientes de grandes haciendas; y los habitantes de la costa: Adelaida y su mamá, ya que, a excepción de estas últimas, que nunca entran en contacto con él, todos los demás le tienen una relativa consideración y un especial respeto al “upa” “Mariano. Pero no sólo eso, sino que se trata de un indio, que entre

los runas, también es especial, ya que es “upa”, un ser que “no oye”, un idiota o un semi-idiota, y por tanto, supuestamente, sensual y taimado (recordemos, de pasada, a la *opa* Marcelina de *Los ríos profundos* o a la *opa* Gertrudis de *Todas las sangres*), y, por lo mismo, es un *illa*, un ser “encantado”, un ser que contiene virtudes mágicas, un ser tocado por un rayo benéfico, el cual, al tocarlo, igual puede producir todo el bien, como puede producir todo el mal. De aquí que en su comunidad él siempre ande solo y apartado de los demás comuneros, incluida su propia familia. Más aún, esta es la razón por la que su propio hermano mayor, Antolín, lo corre del pueblo para que se vaya a la capital del distrito: aquél está a punto de casarse, y no vaya a ser la de malas. . . Como dice su hermano: “en su adentro es vivo; quizá hay candela, infierno, en su alma. ¡Fuera! Desde la puna lo soltaré” (*ibid.*:17).

Dicho de otro modo, se trata de un indio que “rompe” con cualquier *imagen* que podamos tener o estemos acostumbrados a pensar del runa, sea literaria o no literaria, *imagen*, además, que está, como vimos, colocada en condiciones sumamente especiales, en un *acontecimiento* sumamente especial, en condiciones, si se quiere, un tanto “fuera de la historia”. Por tanto, es un ser especial visto desde *ambos* lados culturales. Justamente este hecho tan especial le va a permitir a Arguedas mostrar ciertas características del indio. Trataré de mostrar cómo yo concibo esta *imagen* especial.

Veamos, entonces, para poder (de)mostrarlo, lo que sucede en este primer capítulo. Para ello nos acercaremos a la *imagen* tanto como podamos, para *ver* y *oír* lo que allí es *expresado* y *representado* por los diferentes *hablantes* de la novela, ubicados, por supuesto, en niveles diferentes, especialmente los personajes y el narrador.

Así pues, este capítulo está conformado de cuatro escenas.

En la primera se *ve* a un indio: Mariano, quien posee un *chumpi* (un cinturón, una faja para ajustarse el pantalón), con figuras de animales: “En el fondo rojo o azul del tejido, las figuras reciamente compuestas, de toros o caballos, resaltaban, como si estuvieran vivos”, el cual, de tiempo es tiempo, es intercambiado por uno nuevo que le envían sus hermanas, como recuerdo desde su pueblo natal, un pueblo frutero del “interior”, y que es contemplado por los habitantes de un pueblo andino frío, en el cual reside desde hace casi tres años.

Los indios y los mestizos se detenían para ver la faja de Mariano; la examinaban minuciosamente; y las mujeres parecían encantadas con la belleza del tejido.

Los vecinos principales, los caballeros, se reían.

Mariano no demostraba ninguna emoción ante las burlas o los elogios; permanecía callado y tranquilo, mientras contemplaban o examinaban la vistosa prenda (ibid.:11).

Resultará claro que a nivel de *acontecimiento* “directo” no tiene ninguna función este episodio, pero a nivel de *acontecimiento* “simbólico”, a nivel de *caracterizar* al personaje y sus relaciones, es más que evidente que sí. Pareciera no resultar muy difícil percibir que Mariano es como el chumpi: vistoso y extraño, dada sus capacidades y sus extraordinarias dotes como artista del arpa, las cuales no sólo le son reconocidas aquí, sino que también ya lo eran en su pueblo natal. Más aún, ambos: indio y chumpi, *curiosamente*, siguen llamando la atención después de tres años de residencia como forastero. Dice al iniciarse la novela: “Iba a cumplir tres años de residencia en el pueblo. Todos sabían que era forastero; y quien deseaba humillarlo, lo proclamaba”. A pesar de ello, todos lo tratan de manera especial.

En la segunda escena *vemos* a Mariano como guardián de la casa de una señora muy principal de la región, y trabajando como ayudante de sastre, en la única tienda de la mansión deshabitada. *Vemos* también que, cuando llega la señora, con su hijo y tres o cuatro indios, a la que ella llama “lacayos”, a la capital de la provincia, y Mariano escucha el tropel de caballos, tira la “obra” que está realizando, y antes de que lleguen a la esquina, se dirige de la sastrería al zaguán de la casa, a abrir el portón. *Oímos* decir que mientras la señora está en el pueblo, Mariano no va al taller, y que cuando el hijo viene con su mamá, se dedica a excitar al vecindario: los invita a beber champaña hasta emborracharlos; y se ríe de ellos en forma escandalosa. *Vemos* que Mariano, mientras esto sucede, espera en la calle a su patrón y lo acompaña en las noches hasta la gran casona. Es entonces que *observamos* a Mariano llevar su arpa al salón de la casa, sentarse en la puerta, sobre un banquito, y tocar los *huaynos* que su patrón le va indicando.

Al respecto, *oímos* decir al narrador:

Mariano tenía voz grave y baja. Porque entre las yerbas de los campos húmedos y baldíos que había en ese pueblo, los sapos cantaban larga y dulcemente, estremeciendo el profundo cielo estrellado o las lóbregas noches de verano (ibid.:12).

Esta vez, Mariano es comparado, o mejor, es asimilado a un *sapo cantor*, el cual canta y recrea las melodías como aquél lo hace,

haciendo que se estremezca el profundo cielo estrellado, tal y como lo hacen los sapos durante la noche de verano. Más aún, si se es *observador*, se percibe que el narrador considera que si Mariano tiene la voz grave, es porque allí, en ese pueblo, los sapos cantan larga y dulcemente. Mariano es capaz de “imitar”, mejor, de “participar” y “asimilarse” como un habitante más de ese mundo *natural* de la sierra andina, claramente diferente al de su pueblo; el cual evidentemente, de acuerdo con la *posición y perspectiva autocentrada* del narrador, es decir, desde *aquella* en la que nos relata la historia, *posición y perspectiva* claramente *lírico-animista*, no está separada del mundo sociocultural humano: ambas son un único y maravilloso mundo.

Ya para la tercera escena se ve que Mariano va a una fiesta de barrio; las mestizas le llevan platos de comida, pero éste no los acepta; se queda parado en una esquina viendo bailar a los indios y tocar a los arpistas llevando levemente el compás con el cuerpo; al empezar la noche se regresa a su casa. Entra por el pequeño zaguán, atraviesa el gran patio de la vieja casona y se dirige a su cuarto; prende el mechero, temple su arpa, y se pone a tocar danzas y cantos de su pueblo; se agacha, apoya la frente en el arco del instrumento y toca. Algunos transeúntes que pasan por la calle se detienen a *oírlo*; los indios y los mestizos borrachos se sientan en la vereda a *escucharlo*, apoyando la cabeza en las rodillas. No toca las melodías que acaba de *oír* (las cuales obviamente ya aprendió, he aquí parte de su don), sino de las de su pueblo. Y nos dice una vez más el narrador: “y la música de los pueblos fruteros del ‘interior’ *nacía* de ese cuarto oscuro”. La música es, pues, “fiel” *reflejo* de la naturaleza. Continúa, entonces, el narrador:

La música de los pueblos fruteros del “interior” era distinta que la de ese pueblo grande y frío, de horizonte abierto, donde las montañas altas se veían lejanas, en brumosa cadena. Mariano había crecido bajo la protección de un río pequeño, al pie de una tibia montaña, con árboles bajos, y yerbas que florecían desde enero y morían con el calor y la sequía de junio. Los árboles también daban flores pequeñas. Sólo el sanki (cactus gigante) y los bajos sok’onpuros amanecían, de repente, con una inmensa flor, blanca el sanki y roja el sok’o; ambas atraían la luz, y refulgían. Para tener una flor de sanki en las manos había que bajarla a hondazos o derribar el tallo espinoso, que lloraba. El sok’o, en cambio, se colgaba de los precipicios y su flor llameaba en el aire de las zanjales inalcanzables. “Ay sok’os, aypaykuykiman!” (¡Si pudiera alcanzarte!) —clamaban los niños.

Mariano tocaba recordando su valle, su pueblo nativo, adonde el sol se hundía, caldeando las piedras, mezclándose con el polvo, haciendo brillar las flores, las

plumas de los pequeños patos del río, el vientre de los pejerreyes que cruzaban como agujas los remansos.

— *¿Quién pues va a bailar con el arpa del Mariano? —decían sus oyentes. El Upa toca diferente (ibid.:14).*

¿Se percibe que ahora se “compara”, se “asimila”, a Mariano con la flor del *sok’o*, la cual “se [cuelga] de los precipicios y su flor [llamea] en el aire de las zanjales inalcanzables? Eso es Mariano: un ser solo, aislado, pero maravilloso y extraño, inalcanzable, al cual ni ha-ciéndolo llorar se le puede alcanzar, como sí sucede con la flor del *sanki*, pero no con la del *sok’o*, flores ambas, una blanca y otra roja que atraen la luz y refulgen, tal y como lo hace Mariano. Es por eso que:

Los pocos transeúntes que pasaban por la calle a esa hora se detenían, para oír al arpista. Y no le remecían la puerta, no le molestaban ni le gritaban desde fuera.

— *¿Quizás San Gabriel, quizás cual ángel toca! ¡El Upa no será! ¡El Mariano es inocente! —comentaban los indios, en quechua.*

— *Cantos de pueblo extraño —afirmaban los vecinos notables.*

Obsérvese, especialmente, el comentario de los indios, y no sólo porque lo comparen con San Gabriel, sino por el hecho de que “el Upa no será”, aquel que tiene el demonio adentro no puede ser, el Mariano es inocente”, es distinto, es todo un *illa*, todo un ser que contiene realmente virtudes mágicas, tal y como lo observa más adelante el narrador:

Si algún indio o mestizo borracho le oía, se acercaba hasta la puerta; se sentaba en la vereda, apoyando la cabeza sobre las rodillas, y escuchaba.

Mariano sentía a veces que a su puerta se detenían algunos transeúntes.

— *Su espíritu no más está tocando —dijo cierta noche un mestizo de mala vida, guitarrista, y dedicado a corromper mujeres casadas—. ¡Su espíritu no más! A ver si me limpia mi alma; pura mujer no más quiero. ¡Mucho hey maldecido...!*

Y se tendió junto a la puerta de Mariano, en la oscuridad.

Es claro, pues, que sin decirlo directamente, el narrador, gracias a esta “puesta en abismo”, nos muestra el alma de don Aparicio, al gran Señor de Lambras, al gran potentado. Dice éste:

— *Don Mariano, a ti no más te dejo tranquilo, por tu canto; por tu arpa también —le decía el corpulento señor de Lambra, paseándose lentamente en la sala, a la luz temblorosa de la única vela que prendía en el candelabro.*

— *¿Por qué será, don Mariano? Mis mujeres no me dan tranquilidad; el trago, ya sea cañazo o champán, es para peor. ¡Anda ya a dormir! Pero en medio del patio tócame por último cualquier huayno de tu pueblo. [. . .]*

Mariano tocaba fuertemente los huaynos alegres de esas regiones [de los pueblos del “interior”]. En las cuerdas de alambre, de las notas altas, se regocijaba repitiendo la melodía; con la otra mano arrancaba los bajos en lo alto del arpa.

— ¡Don Mariano, tú no más para mí, para mi alma. . .! —iba diciendo el patrón desde la escalera, mientras subía paso a paso hacia su dormitorio.

Finalmente, en la cuarta escena, se oye que quieren llevarlo a tocar en fiestas de indios o mestizos, y él no quiere.

— ¡No, papacito! —gemía, cuando intentaban llevarlo a tocar en una fiesta, de indios o mestizos.

— Al primero que arrastre a don Mariano a tocar en cualquier casa ajena, lo mato a puntapiés —había dicho don Aparicio en muchos sitios y en forma rotunda—. ¡Lo mato a puntapiés! Aquí hay más de veinte arpistas; nadie necesita de don Mariano.

Se le ve que camina en las calles como intentando desaparecer, con una enorme humildad. Dice el narrador: “Nadie caminaba con más humildad y menos frecuencia en las calles principales del pueblo que Mariano. Pasaba como si en realidad no fuera nadie”. Tanto así, que cuando espera a su don Aparicio, se queda quieto detrás de la sombra de un poste, y cuando sigue a su patrón, lo hace caminando por la mitad de la calle. Cuando éste se va con sus queridas, Mariano se regresa a su cuarto, a tocar el arpa o a jugar con su *killincho*, mensajero este de los *Apus*, *Aukis* o *Wamanis*, las montañas sagradas de los quechuas.

Cabría preguntarse, entonces, por qué razón, si tanto su *chumpi* como él son verdaderamente reconocidos en el pueblo, incluso por el *misti* (el terrateniente) más grande de la región, por qué Mariano pasa “como si en realidad no fuera nadie”.

Cuando don Aparicio salía para dirigirse a otra tienda o a su casa, el Upa lo seguía, andando por en medio de la calle. Si el joven se iba a dormir donde alguna de sus queridas, don Aparicio se despedía de él luego de una o dos cuerdas de compañía. “Hasta mañana, don Mariano”, le decía en quechua, y Mariano se iba a la casa del patrón. Y ningún mestizo o señor principal se atrevió jamás a abofetearlo o a insultarlo a gritos en la calle, como a los indios de los barrios.

Obviamente se podría pensar que esto se debe a que *es* un indio, y que *así* son los indios. Pero no es evidentemente el caso, primero, porque se trata de un indio especial, y segundo porque ni Arguedas podía llegar tan lejos, si quería recuperar la *imagen* del runa como ser humano, ciertamente, con un cultura propia, pero al fin y al cabo de seres humanos, con cualidades y defectos. Más bien pareciera que este

hecho está relacionado con otros *problemas* más “*simbólicos*” y *culturales* que con evidencias *reales*. Cuando menos es la lectura que me permito hacer de este “extraño” hecho, a reserva de que algún día pueda ser leída desde una *posición* y *perspectiva* realmente runa que nos dé más pista del por qué se lo hace de esta manera.

Cabe mencionar, para iniciar, que esta novela no es evidentemente un “reflejo de la realidad” ni de “la esencia de la realidad” ni siquiera un “homólogo” de ella. Es una construcción muy bien pensada, de alguien —el narrador, por supuesto— que pareciera estar relatando oralmente (y transcribiéndolo por escrito) esta historia medio “mágica”, medio “mítica”, medio “legendaria”, más que frente a un documento que trata de dar cuenta, de la mejor manera posible, medio “realista”, medio “ficticia”, de ciertos hechos pasados relativamente concretos.

Si se acepta de entrada esta primera premisa, cabría señalar entonces que los personajes no son más que una especie de “símbolos” de una cultura dada, que está contemplada desde dos miradores: uno “occidental” y otro “runa” (tomando en cuenta la obvia y tremenda simplificación de todo lo dicho).

Esto último se puede observar con relativa facilidad, si se mira con detenimiento el *objeto de la representación* de las cuatro escenas anteriormente presentadas, en el entendido que sólo tomamos en cuenta como base a un solo personaje. Resumámoslas, entonces, una vez más y observemos su configuración *composicional-representativa*, entendida como parte de la “*solución artística*” de la novela.

Escena 1.1: Mariano está parado con su faja, con su *chumpi*, con su cinturón, el cual es observado por indios, mestizos y “blancos”, quienes lo ensalzan o critican. Él permanece inalterable.

Escena 1.2: Mariano está en la sastrería, escucha que los caballos de los dueños de la casa donde habita llegan, corre al zaguán a abrirles la puerta; don Aparicio se va a las parrandas con los amigos, él lo espera fuera, y cuando aquél regresa a su casa por las noches, éste lo sigue; Mariano lleva su arpa al salón de la casa para tocar las melodías que le pide don Aparicio.

Escena 1.3: Mariano va a una fiesta de barrio; las mestizas le llevan platos de comida y éste no los acepta; se queda parado en una esquina viendo bailar a los indios y tocar a los arpistas llevando levemente el compás con el cuerpo; al empezar la noche se regresa a la casa, que

entra por el pequeño zaguán, atraviesa el gran patio de la vieja casona y que se dirige a su cuarto; prende el mechero, temple su arpa, y se pone a tocar danzas y cantos de su pueblo; se agacha, apoya la frente en el arco del instrumento y toca. Algunos transeúntes que pasan por la calle se detienen a oírlo; los indios y los mestizos borrachos se sientan en la vereda a escucharlo, apoyando la cabeza en las rodillas.

Escena 1.4: Quieren llevarlo a tocar en fiestas de indios o mestizos, y él no quiere. Camina en las calles como intentando desaparecer, con una enorme humildad. Cuando espera a su don Aparicio, se queda quieto detrás de la sombra de un poste. Cuando sigue a su patrón, lo hace caminando por la mitad de la calle. Cuando éste se va con sus queridas, se regresa a su cuarto.

Es claro que las imágenes que *dominan la representación* no se configuran en forma de *proceso*, tal y como “sucede” (relativamente, como no podía ser de otro modo), por ejemplo, con la novela *Huasipungo*, de Jorge Icaza, sino por *acumulación asociativa*, yuxtapuesta, de complementariedad, de similitud, de oposición, de contradicción, etcétera.

Curiosamente, esta forma de configurar los textos se da también en un una serie de cuentos recopilados por Manuel Robles Alarcón, y publicados en edición personal en 1974. Esta recopilación se llama: *Las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo*, donde el Atoj es un ratón y el Diguillo un zorro. Allí el ratón siempre le juega malas pasadas al zorro, de aquí que se pueda decir que aquel es muy “zorro”. Mas lo importante, por ahora, no es esto, sino el hecho de que en su conjunto parecieran configurar una especie de “novela”, y que ésta se da justamente por *acumulación de imágenes*. Al final de los cuentos, uno tiene bastante claro las personalidades y las idiosincrasias de cada uno de los personajes. Por tanto, y dicho de manera elemental, pareciera ser una forma en que se configuran los *relatos orales* de la zona del Apurímac, de donde es oriundo Arguedas.

Pero éste no es el único caso. Si se observa *Hombres y dioses de Huarochiri*, texto que tradujo Arguedas de un manuscrito quechua del siglo XVII, se nota una configuración similar. A reserva de ser estudiado con la profundidad y la dedicación que requiere un tema tan complejo, digamos por ahora que la novela de Arguedas pareciera configurarse como los *relatos orales*, pero no uno sólo, sino en su conjunto, por cuanto género.

Curiosamente de nuevo, cuando uno observa los demás textos narrativos de Arguedas, en especial las novelas, uno se puede percatar que tienen una configuración relativamente similar. Y esto es “válido” desde *Agua*, sus primeros textos, hasta *Todas las sangres*, e incluye a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Más aún, si se toman todas sus novelas y sus cuentos, en su conjunto parecieran conformar una gran “novela” oral, donde en cada uno de ellas se cuentan “parcialidades” de la misma y conforman una *gran imagen* que se configura a través de la *acumulación asociativa* de una en relación con las otras.² Es como si se tratara de enfrentar “dos” manera opuestas, (¿casi?) contradictorias, de *ver* la realidad, teniendo como base una de dichas posturas, más que tratar de *expresar y representar* el *proceso* de dicha imagen, como parte del acontecimiento *representando*. Es claro entonces, por lo anterior, que esta forma de configurar la *imagen* tiene que ver con la *posición y perspectiva quechua*, ya que la imagen no se sostiene por sí misma, sino en función del *narrador* que la está *relatando* y *configurando*.

De aquí que Mariano resulte ser un ser de “ínfima” categoría, visto desde ambas *perspectivas socioculturales*, si bien tiene un don que *todo* mundo le reconoce. De aquí que su evidente humildad se debe más bien a las condiciones que lo hicieron *ser lo que es*. “Propios” y “ajenos”, es decir “todos”, lo consideran un ser distinto, diverso, extraño, forastero, fronterizo, sea que se lo considere un “indio”, un “sirviente”, o que se lo considere un “upa”, un *illa*. Si bien, su particular historia personal, los *acontecimientos* en los que se ve involucrado, su maravilloso don musical, y la especialísima relación que se da con el terrateniente, le otorguen un lugar muy especial. Digamos de pasada que esta relación entre ambos dentro de la historia

² Curiosamente, en las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega, de Guaman Poma de Ayala, y de Santa Cruz Pachacuti, en muchas de sus partes tienen una configuración relativamente similar. Más aún, en muchas de las novelas de Faulkner, que tratan sobre el sur de los Estados Unidos y sobre los negros y sus relaciones con los blancos, también tienen de cierta manera una configuración “similar”. Evidentemente, aquí no nos referimos al hecho de que Faulkner haya sido “modelo” de las obras de Arguedas (cuestión por lo demás que tampoco se puede descartar), sino tan sólo que al tratar de *universos heterogéneos, biculturales y transculturados* (indios/blancos negros/blancos), las “soluciones artísticas” podrían llegar a tener ciertas similitudes compositivas.

tiene un carácter muy específico, por cuanto ambos conforman en conjunto la *mitad* que al otro le falta, tal y como sucede en el cuento de “Hijo Solo”, donde el niño y el perro, nacieron al mismo tiempo y uno es “reflejo” (en el caso presente, invertido) del otro. Por supuesto, esto visto desde la *perspectiva* del narrador, y no de una supuesta posición “objetiva”, es decir, vista desde “fuera” de quien la cuenta.

O dicho de otro modo, se trata de un ser diverso, distinto, que gracias a condiciones particulares, ha logrado su manera específica de relacionarse con los otros y con la cultura propia y ajena, sin tener que renunciar a la suya, tal y como él la entiende y la vive. Y es precisamente eso lo que el escritor pareciera queremos hacer notar. No importa tanto la *relación jerárquica* entre los hombres, al parecer necesaria, quizás inevitable, mientras sea de respeto y de aceptación del otro en cuanto tal, con sus cualidades y defectos, con su diversidad, con la aceptación de su cultura. Si al upa Mariano le quitaran al arpa, como finalmente sucede, él estaría “muerto” y ya no le importaría morir verdaderamente: fallece sin emitir ni siquiera una mínima queja. Al quitarle el arpa le han *alienado* lo que le permite *ser*, lo que le posibilita *estar siendo* un ser humano que, a pesar de la diferencia de culturas, se puede *comunicar* con los otros, propios y ajenos. Lo que don Aparicio le permite a Mariano, y Mariano a don Aparicio, es, pues, justamente ése: el don *de ser*, de *estar siendo*, individualmente y en su relación, y no solamente a nivel “externo” sino también, y en especial, a nivel “interno”. Mariano se sabe ubicado en condiciones de excepción, y prefiere mantenerse al margen, mantenerse humilde, para seguir conservando lo que tiene, y que lo llena de dicha y felicidad: está fuera de la querencia, sí, pero es querido como tal.

Así, hasta el ser más indefenso, aparentemente aislado, y aunque sea “upa”, porque nosotros así lo hayamos “hecho”, no está solo, sino en relación con su cultura; no ha perdido la *memoria* de ser *quien es*, individual y socioculturalmente, y es gracias a ello que es capaz de *comunicarse* con los otros y de aportarles cosas, incluso maravillosas como en este caso el *illa* Mariano.

Y qué mejor *mensaje* nos podía dejar Arguedas a través de su novela que éste, mensaje que debe servir, como en su caso toda la literatura, para que nos refiguremos, para que cambie nuestro *espacio de experiencias* y nuestro *horizonte de expectativas* de nuestro presente histórico, para que cada día seamos más concientes de nosotros

mismos, de nuestras características culturales *heterogéneas* y *transculturadas*, y de todos aquellos que nos rodean, que por diversos y distintos que sean, siempre tendrán algo que aportarnos, si los dejamos que se manifiesten, y nos permitimos compartir sus ideales, en principio, por absurdos que nos parezcan. Y ahora, en tiempos de crisis, todo esto pareciera tener una pertinencia fundamental.

De aquí que podamos estar de acuerdo con Cornejo Polar cuando dice que: Arguedas “prefiere enfrentar la tarea de revelación de la vida andina desde un punto de vista más ontológico y antropológico que histórico y social”, así como cuando aclara que: “en este sentido, *Diamantes y pedernales* [es] una obra germinal respecto a aspectos múltiples de sus obras posteriores”, si bien, por fortuna para todos, aún sea necesario trabajar mucho al respecto.

coafxs@infosel.net.mx

Francisco Xavier Solé Zapatero. Profesor-investigador de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Candidato a Doctor en Letras Hispanoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Recepción: 16 de enero de 2004

Aprobación: 19 de marzo de 2004

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983), *Diamantes y Pedernales*, en Obras Completas, tomo II, Lima: Ed. Horizonte.
- Bajtín Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica
- Cornejo Polar, Antonio (1997), “Excurso. *Diamantes y pedernales*, elogio de la música indígena” (1977), en *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), Lima: Ed. Horizonte.
- Rama, Ángel (1975), *Dioses y hombres de Huarochirí*, México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1995-1996), *Tiempo y narración*, 3 vols., México: Siglo XXI.
- Robles Alarcón, Manuel (1974), *Las fantásticas aventuras del Ato y el Diguillo*, Lima: Edición del Autor.